

## EL BANDOLERO HISTÓRICO COMO PERSONAJE DE COMEDIA EN LOPE

ALMUDENA GARCÍA GONZÁLEZ (Universidad de Castilla-La Mancha)

CITA RECOMENDADA: Almudena García González, «El bandolero histórico como personaje de comedia en Lope», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII (2012), pp. 63-79.

Fecha de recepción: 08-01-2013 / Fecha de aceptación: 21-02-2013

## RESUMEN

La figura del bandolero siempre ha resultado atractiva como personaje literario a lo largo del tiempo y, desde luego, no resultó ajena a un número considerable de nuestros dramaturgos áureos. En este trabajo se presenta un panorama de los bandoleros históricos presentes en diversas piezas de Lope y se analiza el proceso de teatralización de estos personajes, que conllevó la aparición de una serie de rasgos genéricos que podemos encontrar en otras comedias de diversos dramaturgos como Tirso de Molina, Vélez de Guevara o Rojas Zorrilla.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega, teatro, Historia, bandoleros.

## ABSTRACT

Bandits have always been attractive as literary characters over the time and so they attracted the attention of a considerable number of Golden Age playwrights. This article presents a panorama of historical bandits in Lope's plays and analyses the process of their conversion into theatre characters. Lope created some generic characteristics which we can find in the work of other playwrights such as Tirso de Molina, Vélez de Guevara or Rojas Zorrilla.

KEYWORDS: Lope de Vega, theatre, History, bandits.

Los públicos de todas las épocas se han visto atraídos de forma natural por personajes fuera de la ley, a los que el folclore y la literatura han dotado de un halo de leyenda. A este hecho hemos de añadir las peculiaridades sociológicas barrocas para explicar la presencia de estos personajes en su literatura. El bandolerismo, desde el siglo XVI hasta aproximadamente mediados del XVII, fue uno de los frentes de batalla más comprometidos de la corona española, especialmente en los territorios de Valencia, el Alto Aragón y Cataluña.<sup>1</sup> Esta realidad no resultó ajena a la mayor parte de los dramaturgos áureos: Lope, Calderón, Tirso, Vélez de Guevara, Mira de Amescua, Rojas Zorrilla, Cubillo de Aragón, Godínez, etcétera cuentan con diversos salteadores o bandoleros entre sus personajes y, en varias de sus obras, estos son los protagonistas.<sup>2</sup> La nómina de piezas, así como la existencia de una serie de rasgos comunes entre ellas, permite afirmar la existencia del subgénero de las «comedias de bandoleros», en cuya constitución la obra de Lope tuvo gran relevancia. El número de obras protagonizadas por bandoleros que encontramos en el conjunto de su producción es muy reducido, pero su importancia no radica en la cantidad de las obras, sino en el tratamiento que les dio, creando unos arquetipos y motivos que constituyeron el germen de este subgénero.<sup>3</sup>

Efectivamente, de entre la ingente obra del madrileño, son pocas las piezas que podemos considerar como «de bandoleros». En la selección para este estudio he desestimado, en primer lugar, *El amor bandolero*, ya que su protagonista, el conde Enrique, se hace pasar por salteador tan solo para salir de una emboscada y en ningún momento llega a ejercer como tal, además de que su argumento y personajes

---

1. La bibliografía sobre el bandolerismo en el siglo XVII es muy abundante. Recomendamos, entre otros, Elliot [2004] como trabajo general y, como específicos del territorio catalán, los de Fuster [1963], Reglá [1966], García Cárcel [1989] y Torres [1991, 1993].

2. Algunos de los títulos más relevantes serían: *La devoción de la cruz* (Calderón), *El condenado por desconfiado* y *La ninfa del cielo* (Tirso), *La serrana de la Vera* y *El niño diablo* (Vélez), *El bandolero de Flandes* (Cubillo de Aragón), *El bandolero Solposto* (Rojas Zorrilla), *El catalán Serrallonga* (Coello, Rojas y Vélez), *O el fraile ha de ser ladrón o el ladrón ha de ser fraile* (Godínez), *San Franco de Sena* (Moreto), *El tejedor de Segovia* (Ruiz de Alarcón), etcétera.

3. Dixon [2006:189] defendió que Lope, con *Antonio Roca*, encerró «en germen al menos, las características principales de todo un género menor». Por su parte, Parr y Albuixech [2002:21] afirmaron que «Al adaptar el Romance de la Serrana al corral, Lope de Vega se hizo creador del subgénero bandolero». Asimismo, Palacios [1993:260] señalaba que «Tras las huellas de Lope, el género bandoleril tuvo un amplio cultivo».

son todos fabulados. En segundo lugar, hemos de tener en cuenta la dudosa autoría de algunas de las comedias.<sup>4</sup> Desde un principio, he decidido no considerar las obras *Nardo Antonio, bandolero* y *La orden de redención y Virgen de los Remedios*. La primera fue atribuida a Lope durante mucho tiempo, pero podemos dar por demostrada la autoría de Mira de Amescua.<sup>5</sup> De la segunda, basada en la vida de San Pedro Armengol, seguimos sin conocer con relativa seguridad quién pudo ser su autor.<sup>6</sup> Por otro lado, existen dudas sobre *Las dos bandoleras y fundación de la Santa Hermandad* y *El prodigio de Etiopía*. Ninguna de ellas aparece en el listado de sus comedias que Lope incluyó en la primera edición de *El peregrino en su patria*, en 1604, ni en el ampliado en la edición de 1618. Esto resulta especialmente llamativo en el caso de la primera de las piezas, si aceptamos las fechas de creación de entre 1595-1598 que proponen Morley y Bruerton [1968:455], quienes, por otro lado, muestran claras reservas acerca de la autoría del Fénix.<sup>7</sup> El único impreso que conservamos pertenece a un volumen colectivo, *Doce comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores*, realizado en Barcelona en 1630. Menéndez Pelayo [1949] consideró que «puede ser invención de Lope la fábula de esta pieza»; por el contrario, más recientemente, Donald McGrady [2009:203], apoyándose en las reservas de Morley y Bruerton, rechazaba categóricamente la paternidad del Fénix: «En fin, los numerosísimos errores y descuidos de *Las dos bandoleras* no dejan ningún lugar a duda: esta obra desaliñada no fue escrita por Lope de Vega». Habida cuenta, además, de que su argumento es claramente ficticio, no hay razón para detenerse más en su análisis.

Respecto a *El prodigio de Etiopía*, el problema resulta algo más complejo. Como ya hemos señalado, el título no aparece entre la relación de sus comedias, proporcionada por el mismo Lope, y el único impreso que conservamos pertenece

---

4. También en torno a *El amor bandolero* existen problemas de autoría. Morley y Bruerton [1968:420] consideraron, tras el análisis métrico de la pieza, que la comedia no pertenecía a Lope.

5. Véase al respecto el estudio introductorio a la edición de esta comedia por parte de Cruz [2010:455-466].

6. La Barrera [1968:436], en su catálogo, indica la atribución a Lope y sugiere como posible autor a Calderón, ya que relaciona esta pieza con la titulada *Nuestra Señora de los Remedios*, hoy desconocida. En la entrada correspondiente a Calderón, señala también su posible vinculación con don Francisco de Villegas y Jusepe Rojo, a nombre de quienes se publicó *La esclavitud más dichosa y Virgen de los Remedios*, inserta en la *Parte veinte y cinco de escogidas* (La Barrera 1968:50).

7. «No solo no hay red.[ondillas] en el Acto III, sino que no hay más que un único pasaje en el Acto I y otro en el II. No hay en las Tablas I y II ninguna comedia que solo tenga dos pasajes. Si es de Lope, la fecha sería 1597-1603, pero no hay certeza de que sea suya» (Morley y Bruerton 1968:455).

también a un volumen colectivo, la *Parte veintiséis de comedias de Lope de Vega y otros*, realizado en Zaragoza, en 1645. La Barrera consideró que podía tratarse de la misma pieza titulada *Santa Teodora* que Medel cita como de Lope en su catálogo, pero tal y como indicó Menéndez Pelayo, entre otros,<sup>8</sup> si bien la protagonista se llama Teodora y al final se dice que será considerada santa en el futuro,<sup>9</sup> el argumento se aleja excesivamente de lo que conocemos de la vida de esta santa, además de que el papel más relevante no es el de la joven, sino el del esclavo negro Filipo y su conversión. John Beusterien [2005:9], en el prólogo a la edición de esta obra, señala que el único impreso que conservamos, el incluido en la antedicha *Parte veintiséis* de 1645, se trataría más bien de una versión alterada de la comedia original, compuesta por Lope «probablemente en 1600, y hoy perdida».

Quisiera llamar la atención sobre el apunte de Beusterien, pues creo que si aceptamos como válida su tesis de que la obra original de Lope fue escrita en 1600, quizás podríamos relacionarla con la citada por el dramaturgo en su listado de obras como *El africano cruel*, pieza de la que no conservamos ningún ejemplar y que podría tratarse del título original de esta comedia; se trata tan solo de una propuesta, pues, al menos de momento, solo la puedo basar en que el título podría concordar con el argumento de la pieza y en el hecho habitual de que una misma comedia se presentara con títulos diferentes, especialmente cuando median tantos años desde su creación y ha experimentado modificaciones, si es que así sucedió.

Parece que la fuente principal de esta comedia es un relato —que Lope pudo leer en el *Flos Sanctorum* del Padre Rivadeneira— sobre Moisés de Etiopía, quien, al igual que el protagonista de la obra, fue un esclavo negro procedente de Etiopía que llegó a ser capitán de una cuadrilla de bandoleros hasta que se convirtió con la ayuda de unos monjes, especialmente uno llamado Isidoro (este es el nombre en la comedia del ermitaño que conduce a Filipo en su proceso de conversión). Tras la historia de Moisés, Rivadeneira recogió la de Santa Teodora de Alejandría, pero ni esta tuvo relación con el esclavo, ni su vida, como ya indicamos, se asemeja a lo relatado en la comedia de Lope. Coincido con Menéndez Pelayo [1949] y Beusterien [2005]

---

8. Menéndez Pelayo [1949:307] afirmaba «esta comedia es indudablemente de Lope y muy digna de su ingenio». Sin embargo, apoyando su juicio, principalmente, en las afirmaciones de Chorley acerca de esta obra, niega la afirmación de La Barrera de que se trate de la pieza dedicada a la santa (Menéndez Pelayo 1949:297).

9. «Santa será tan insigne, / que Egipto la reverencie / y Roma la canonic» (Lope de Vega, *El prodigio de Etiopía*, vv. 2599-2601).

en que el autor de la comedia leyó los dos episodios y decidió tomar el nombre de la santa y su condición para la protagonista, aunque creó una trama mucho más interesante para el público y asentó en esta obra algunos de los motivos que veremos repetirse en otras piezas. El principal es la conversión de bandoleros a santos por parte de ambos protagonistas. Como ya señaló Parker [1949], la vinculación entre ambas figuras está muy presente en un número considerable de piezas áureas y, sin tener que llegar al extremo de la santidad, el arrepentimiento de los pecados para lograr la salvación del alma es uno de los motivos principales que caracterizan a las obras que podemos denominar «comedias de bandoleros»: *El condenado por desconfiado* (Tirso de Molina), *La devoción de la Cruz* (Calderón), *El esclavo del demonio* (Mira de Amescua) o *El catalán Serrallonga* (Coello, Rojas y Vélez) son una buena muestra de ello. Otro motivo relevante es la actitud de Teodora ante el engaño que Filipo ha urdido para que se vaya con él y su decisión de convertirse en bandolera. La joven se muestra resuelta y astuta, finge que acepta ser la amada de Filipo en busca de la oportunidad de vengarse de este, por llevársela al monte como compañera, y de Alejandro, por abandonarla. Durante su etapa como salteadora, se jacta de sus actos violentos y su sed de venganza asombrando a cuantos la rodean y ganándose el calificativo de «varonil mujer» por parte de Alejandro.<sup>10</sup> Destaca, asimismo, su resolución para defender su honra, pues llega, incluso, a cortarse la mano para entregársela a Filipo, a quien se la había prometido, con tal de evitar el matrimonio sin llegar a faltar a su palabra. La fuerza, resolución y carácter vengativo de la joven son rasgos fundamentales de las protagonistas femeninas de las comedias de bandoleros, como se verá a continuación, al referirnos a la protagonista de *La serrana de la Vera*.

Las piezas con protagonista bandolero que podemos atribuir con seguridad a Lope de Vega serían tan solo tres: *La serrana de la Vera*, *Pedro Carbonero* y *Antonio Roca*. Todas ellas fueron señaladas por Lope en el listado de sus comedias que incluyó en la primera edición de *El peregrino en su patria*, en 1604. En esta enumeración encontramos también el título de *El salteador agraviado*, pieza de la que, sin embargo, no conservamos el texto. El nombre de la comedia nos permite conjeturar si el protagonista sería también un bandolero deshonorado y si, en ese caso, se trataría de un personaje histórico. No tendríamos dudas sobre la existencia real del protagonista de *Roque Dinarte*, comedia que Lope dijo haber escrito en una relación posterior de sus obras, incluida en

---

10. Lope de Vega, *El prodigio de Etiopía*, v. 2303.

la edición del *Peregrino* de 1618; lamentablemente, tampoco conservamos ninguna copia de esta pieza.<sup>11</sup>

*La serrana de la Vera* parte de la figura de la serrana, presente en diversos romances, que vivía en la Vera de Plasencia, robando, abusando y asesinando a cuantos hombres se perdían en sus montes, como respuesta al matrimonio que intentaban imponerle sus padres. No se ha podido acreditar si realmente existió una mujer en concreto a la que esté dedicado el Romance de la Serrana. Las referencias ya presentes en el *Libro del buen amor* a esta figura, la existencia de diversas versiones del romance que hace alusión a la joven de Garganta la Olla y la falta de referencias históricas concretas, tal y como han señalado Parr y Albuixech [2002] o Lola González [2008], motivan la duda sobre si se trata de un arquetipo más que de un personaje real. No vamos a detenernos, por tanto, en exceso en esta pieza, ya que no tenemos un referente histórico concreto con el que comparar a su protagonista. Sí me gustaría reseñar, sin embargo, el relieve de la obra en la creación de la imagen de la mujer bandolera, mérito que la crítica ha sabido reconocer unánimemente a Lope, pues tal y como ha señalado Lola González [2009:548] «inicia el tema de la mujer bandolera en el teatro del momento constituyéndose en la más antigua de las adaptaciones teatrales cimentadas en esta figura».<sup>12</sup>

La autenticidad histórica del protagonista de *Pedro Carbonero* también es difícil de demostrar por la falta de documentación. Menéndez Pelayo [1900] y Fernández Montesinos [1929], sus editores, así como Bataillon [1964], quien también intentó descifrar sus aspectos más relevantes, creyeron en la existencia del bandolero, pero más guiados por su intuición que por la existencia de pruebas fehacientes. Por ejemplo, la oración que Lope introduce al final del drama en boca de Carbonero, con tintes de canción popular, fue una de las pistas que llevó a estos investigadores a considerar su existencia y la de su cuadrilla, ya que creyeron que se trataba de una canción tradicional que se había ido transmitiendo a lo largo del tiempo y otorgaron

---

11. Sin duda, esta obra estaba dedicada al también bandolero catalán y capitán del bando narro Perot Rocaguinarda, famoso por su actividad delictiva durante la primera década del siglo xvii. A diferencia de Roca y Serrallonga, alcanzó el perdón de las autoridades a cambio de hacerse oficial de los tercios españoles en Nápoles. El bandolero también quedó inmortalizado por Cervantes, quien lo introdujo como personaje con el nombre de Roque Guinart, en la segunda parte de *El Quijote* (capítulos 60 y 61).

12. En la misma línea de la afirmación de González, se han pronunciado otros investigadores como Valladares [1998:404], Parr y Albuixech [2002:21] o McKendrick [1969:278], quien considera que las analogías entre *La serrana* de Lope y la de Vélez se deben a que este último imitó al primero, reconociéndole su papel de creador de un modelo.



a la imaginación de Lope las aventuras, elementos y personajes que aquí no aparecían.<sup>13</sup> Sin embargo, si aceptamos las consideraciones de Avalle-Arce [1971] tras el hallazgo de un manuscrito a nombre del ecijano Alonso Fernández de Grajera sobre la historia de la ciudad, habría que reconsiderar algunas de sus dudas y aceptar prácticamente con seguridad su existencia real.<sup>14</sup> En dicho manuscrito aparece relatada la historia de este carbonero que, tras unirse a otros compañeros de oficio, se dedicó a asaltar a los caminantes hasta que decidieron combatir como guerrilleros a los moros en la Sierra de Loja, donde finalmente murieron cercados por estos, después de rechazar su oferta de convertirse y unirse a ellos (Avalle-Arce 1971:59-70). Como vemos, este es el argumento esencial de la pieza de Lope, por lo que el dramaturgo, lejos de inventar la historia de este bandolero defensor de la fe cristiana, tan solo habría sido el responsable de ampliar su fama llevando su historia a las tablas, aunque incluyese también elementos ficticios o que no pertenecen a su vida con el fin de mejorar su rendimiento dramático, tales como vincularlo con la masacre de los abencerrajes o la creación del personaje de Rosela, su enamorada. De todas las piezas, esta es la que más se aleja del prototipo de comedia de bandoleros; pero es que, realmente, Pedro Carbonero no se presenta en ella como tal, aunque asalte y robe a los musulmanes en la sierra, sino como un peculiar defensor de la religión cristiana y de sus fieles que vivían fronterizos al reino árabe y sufrían algún tipo de tropelía por parte de estos. Ni su situación ni sus acciones tienen nada que ver con las de los otros bandoleros teatrales.

Finalmente, *Antonio Roca*, de entre todas las piezas nombradas, es la que mejor representa el prototipo de las comedias de bandoleros, pues en ella encontramos presentes todos los elementos que, más tarde, fueron tomando los demás dramaturgos. Sin embargo, antes de adentrarnos en su estudio, he de señalar los problemas

---

13. «Virgen sin mancilla / hoy mueren y muero / Pedro Carbonero / con su cuadrilla / [...] / Quieren en Castilla / su fama dejar, / cinco de Aguilar / y uno de Montilla» (Lope de Vega, *Pedro Carbonero*, vv. 2741-2756). Fernández Montesinos [1929:203] comparte con Menéndez Pelayo la idea del carácter tradicional de estos versos, pues considera que Lope los reelaboró para adaptarlos a su comedia.

14. La historia de Carbonero y sus hombres es recogida por Salazar y Castro en un capítulo de su *Historia de la ciudad de Écija, recopilada de gravísimos autores por Alonso Fernández de Grajera, su caro hijo. Dirigida a Don Fadrique Portocarrero y Manrique, hijo y mayorazgo de esta ciudad*. Delpech [1989], tras valorar este texto y las diversas opiniones aquí señaladas, determinó también que se trataba de una leyenda local transmitida principalmente de forma oral («On voit donc qu'il s'agit d'une légende locale, inscrite dans la tradition orale et le folklore topographique», Delpech 1989:108).

textuales que presenta. En primer lugar, son dos los textos conservados con el título de *Antonio Roca*. Existen entre ellos significativas diferencias que han llevado a determinar que, a pesar de compartir título y protagonista, son dos obras diferentes. Emilio Cotarelo [1916] reprodujo en el primer volumen de las obras de Lope publicadas por la Real Academia el texto correspondiente al manuscrito 15205 de la Biblioteca Nacional de España, que recoge la pieza titulada *Antonio Roca o La muerte más venturosa*. Este manuscrito, tal y como Cotarelo explica, fue elaborado por dos manos distintas, aunque ambas parecen de finales del siglo XVII o principios del XVIII: una de ellas se encargaría de las dos primeras jornadas y la otra de la tercera. Asimismo, tiene la firma de Pedro Lanini y Sagredo, quien podría haber sido el responsable de su escritura. Morley y Bruerton [1968:422] apuntaron que lo más probable era, de hecho, que toda la comedia fuera obra de Lanini, quien realizó otras refundiciones de comedias áureas.<sup>15</sup>

Por otra parte, Victor Dixon encontró otro manuscrito con el título de *Antonio Roca* —en este caso sin el subtítulo del manuscrito guardado en la BNE— en Melbury House, la sede en Melbury, Dorset (Inglaterra), de la vizcondesa de Galway, entre lo que quedaba de la colección de su antecesor lord Holland. Se encontraba encuadernado con otros manuscritos, entre los que destaca el autógrafo de *El marqués de las Navas*, en un tomo rotulado «Comedias de Lope de Vega. Tom. I MSS» (Dixon 1971:176). El estudioso británico describió el manuscrito y demostró que había pertenecido a la compañía de Antonio de Prado, pues su nombre y los de otros miembros de su compañía aparecen en el recto de la segunda página asociados con los nombres de los diversos personajes de la comedia (Dixon 1971:177). Esto le permitió, asimismo, acotar el momento de su posible representación a los años 1632-1633, en función de los actores que aparecen en el listado y los datos que conservamos acerca de esta compañía. Pero lo más relevante del hallazgo de Dixon fue la evidencia de que se trataba de un texto diferente al del manuscrito editado por Cotarelo y que el estudioso calificó como el «auténtico», frente a la más que posible refundición de Lanini. Para demostrar esta afirmación, Dixon realizó diversas pruebas según los estándares habituales para el estudio de la autoría de una obra: análisis de la métrica, ortología, nombres de los protagonistas y recursos, ideas y

---

15. Así lo ha aceptado la mayor parte de la crítica, como muestra la selección de piezas que hace Urzáiz [2003:1231] para ilustrar las refundiciones de Lanini: «Destacan, en este apartado [el de las refundiciones], *Antonio Roca* (Lope de Vega), *El falso profeta Mahoma* (Rojas Zorrilla) o *Será lo que Dios quisiere* (Godínez)».



motivos presentes en la comedia. El estudioso, a pesar de la existencia de algunas irregularidades, consideró clara la atribución del Fénix y así lo confirmaba al final de su artículo (Dixon 1971:188).

Lo que parecía un problema resuelto, sin embargo, fue reabierto por Donald McGrady [2009], quien al editar el manuscrito de Melbury House llegó a la conclusión de que aquel texto no era de Lope ni de ningún otro dramaturgo conocido contemporáneo suyo. Rebate las conclusiones de Dixon en dos frentes principales: la métrica y la ortología. Para McGrady, Dixon cometió varios errores fundamentales en la descripción de la métrica y da como ejemplo que no son 1040 los versos de las quintillas sino 1108 (McGrady 2009:8). Sin embargo, 298 versos que McGrady considera quintillas despiertan mis recelos hacia su análisis. Se trata de una larga tirada de versos octosílabos que se corresponden con el canto de las hazañas de Roca con rima claramente en pareados por parte de un músico. ¿Por qué McGrady habla de quintillas, cuando, además, en ese caso, al agrupar los versos de cinco en cinco algunas de las rimas quedarían en estrofas diferentes? Él mismo, a continuación, a pesar de contar esos versos como quintillas habla de que se trata de una estrofa desconocida, idea que, de nuevo, le lleva a la afirmación de que el texto no podía ser de Lope ni de otro dramaturgo de su época.<sup>16</sup> En cuanto a la ortología, en primer lugar, no acepta como válida la teoría de Dixon de que los veintisiete usos que encontró que se alejaban de las reglas de Lope pudieran deberse al copista, pues cree que esto no permite llegar a ninguna conclusión racional; en segundo lugar, hace hincapié en que, en todo caso, se trataría de un número excesivamente elevado de anomalías, a las que aporta nuevos casos, como para aceptar la autoría de Lope. Así pues, su conclusión acerca de la autoría del manuscrito es la siguiente (McGrady 2009:10-11):

En breve, fácilmente se acumula una treintena de usos ortológicos en *Antonio Roca* que no pueden ser de Lope de Vega, ni de ninguno de los grandes dramaturgos de su época: está visto que su texto es el resultado de treinta años de revisiones por numerosos directores teatrales que querían incluir trozos suyos en una obra con bandoleros. Este examen objetivo confirma una pequeña impresión subjetiva creada por la importancia de Julia en esta pieza: se sabe que la madre no es una figura frecuente

---

16. «Semejante estrofa es totalmente desconocida (véase nuestra nota 2303), y basta por sí sola para probar que este Antonio Roca no es de Lope (ni de ningún otro dramaturgo conocido de su época)» (McGrady 2009:9).

ni importante en las comedias de Lope [...]. Por consiguiente, lo único que sabemos de la fecha de este manuscrito es la de su última revisión, hacia 1632 o 1633.

Es evidente que el manuscrito conservado en Holland House no se trata exactamente de la obra original de Lope tal y como él la concibió en un principio. No conocemos la fecha exacta de su creación, pero además de que la métrica empleada y la falta del personaje del gracioso, como ya apuntó Dixon [1971:183], nos revelan que se trata de una pieza temprana, su inclusión en la lista de 1604 nos indica claramente el año máximo de su escritura.<sup>17</sup> Efectivamente, tenemos que reconocer que es más probable que el paso de aproximadamente treinta años desde su creación hasta la representación de Prado conllevara diversas deturpaciones del texto, reflejadas en el manuscrito que ha llegado hasta nosotros, que no es un autógrafo de Lope, sino una copia de compañía. Sin embargo, me inclino más por la idea de Dixon de que disponemos, si no del texto original del Fénix, sí de uno que se aproxima a este. No creo, como McGrady, que el hecho de aceptar que haya errores de lectura por parte del copista, o incluso, alguna modificación por parte de Prado, no nos permita considerar la paternidad en su conjunto como de Lope. Con estas reservas, no podríamos dar por válidos la mayor parte de los textos que conservamos de nuestro teatro áureo. Los problemas señalados por McGrady a la métrica, ortología y descripción de los personajes no resultan concluyentes, ni rigurosos en algunos casos, sino que parecen condicionados por la idea previa del investigador de que el Antonio Roca de Lope debía de acercarse más a Robin Hood que al joven violento de la comedia.<sup>18</sup> Por otro parte, Lope aún estaba vivo en los años en los que hemos fechado esta representación y nadie puede negar —ni afirmar— que fuera consultado por Prado durante la preparación de la representación. Se trata, sin duda, de un complejo problema de difícil resolución y que necesitaría un nuevo estudio dedicado exclusivamente a ello.

---

17. Asimismo, certifica su presencia en las tablas a comienzos del XVII un documento de 1606 que muestra la compra por Alonso de Riquelme de varias comedias que habían sido representadas un año antes en Salamanca y entre las que se encuentra esta pieza (García Martín 2005:156). Anterior a la publicación de este dato, Agustín de la Granja [1989:72] ya había señalado la posibilidad de que la comedia titulada *El clérigo bandolero*, representada en Salamanca el 14 de septiembre de 1605, se tratara de *Antonio Roca*.

18. «Lo que no sería del peculio del Fénix sería el cambio de carácter del protagonista [...]. Nos inclinamos más a pensar que el Antonio Roca de Lope se parecería más al carácter de Robin Hood [...]. Tampoco creemos que en el original de Lope el seminarista se enamorara de una mujer como Leonida, la novia que abandona a su prometido para juntarse con un bandolero, y que luego se vuelve con su novio, como si nada hubiera pasado» (McGrady 2009:13).

Antonio Roca fue uno de los primeros capitanes famosos de las cuadrillas de bandoleros que asolaron los montes catalanes durante los siglos XVI y XVII. Murió ajusticiado en 1546 por orden real. Lope de Vega se inspiró en los elementos esenciales de su vida: su condición de clérigo con órdenes menores, la crueldad de algunas de sus actividades delictivas, la intensa búsqueda de las tropas reales hasta su captura y su ajusticiamiento ejemplar. A partir de estos elementos, creó una serie de motivos sobre los que se asentaron el resto de las piezas y que Victor Dixon [2006] supo resumir y relacionar en un estudio en el que, precisamente, defendía la comedia de Lope como germen de las piezas de bandoleros:

- El protagonista es un joven noble o de clase acomodada que se ve abocado al bandolerismo por algún tipo de deshonor sufrida por su familia.
- La relación paterno-filial es clave para la decisión del joven de convertirse en bandolero y para su posterior redención.
- A pesar de sus actividades delictivas, suele respetar la figura del monarca.
- Es apresado por la traición de uno de sus hombres.
- Puede acompañarle su amante, bien porque se ha visto implicada en el caso de la deshonor, bien porque ha decidido seguir a su amado.
- Ambos terminan arrepintiéndose de sus pecados y logrando, si no el perdón real, sí el perdón divino.

Junto a estos motivos principales, podemos señalar, asimismo, otros secundarios, como que las autoridades pongan precio a su cabeza y el protagonista se burle de ello o que unos músicos canten los hechos del bandolero augurando su final y provocando la ira del protagonista.<sup>19</sup>

Finalmente, habría que destacar su vinculación directa con la obra en colaboración entre Antonio Coello, Francisco de Rojas Zorrilla y Luis Vélez de Guevara, *El catalán Serrallonga*. El manuscrito de esta obra nos dejó constancia de que estos tres autores elaboraron la pieza para la compañía de Antonio de Prado y que este representó el papel del bandolero;<sup>20</sup> por otro lado, Rennert [1908] descubrió el dato

---

19. En el citado trabajo de Dixon [2006] encontramos una exhaustiva descripción de estos motivos con diversos ejemplos de las diferentes comedias en las que podemos encontrarlos.

20. En el reverso del primer folio del autógrafo figura el siguiente reparto: «Doña Juana Torrellas—S Mariana / Fadri de Sao, bandolero—Rueda / Alcaraván, bandolero—Frutos / Cuatro bandoleros / Juan de Serrallonga—Prado / Bernardo de Serrallonga, su padre—Escuriguela / Don Carlos

de que la compañía de Prado fue la encargada de representarla en palacio el 10 de enero de 1635, tan solo un año después de la ejecución del auténtico Serrallonga. Lo curioso es que el manuscrito que conservamos de la obra de Lope también pasó por las manos del mismo autor. El reparto, descrito en el recto de la segunda hoja, permitió a Dixon determinar que se trataba de una copia de la compañía de Prado de entre 1632-1633 atendiendo a los nombres de los actores que figuran en ella (Dixon 1971:177). El reparto es muy similar al que leemos en el autógrafo de *El catalán Serrallonga*, con Prado y su esposa, Mariana Vaca, como protagonistas. La presencia de Pedro Jordán en el papel de «el justicia» en el manuscrito de *Antonio Roca*, es el dato que nos da la pista sobre cuál de las dos representaciones fue primero, pues según la documentación conservada sobre Prado y sus actores Jordán ya no estaba en la compañía en 1635, cuando se estrenó la comedia sobre Serrallonga (Ferrer 2008). No parece una casualidad que la misma compañía representara ambas piezas y que Prado fuera en ambas ocasiones el encargado de representar a Roca y a Serrallonga. Probablemente, el célebre autor decidiera rescatar la pieza de Lope por la fama que tenía en ese momento Serrallonga. Junto a Rocaguinarda, Roca y Serrallonga fueron los bandoleros más temidos y relevantes del bandolerismo catalán de los siglos XVI y XVII. Los primeros años de la década de los treinta fueron los más relevantes de la carrera delictiva de Serrallonga, debido al alcance que había logrado su fama y el interés que había despertado en las autoridades.<sup>21</sup> En mi edición de *El catalán Serrallonga*, defiende la teoría de que la obra se realizó por encargo. En el estudio de la pieza, señalaba que el hecho de que se estrenara en palacio un año después de la muerte de Serrallonga, la implicación política que debió de tener su detención por la difícil relación que mantenía el Conde-Duque con los nobles catalanes y la actitud que el bandolero presenta cuando se nombra al Rey en la comedia le llevaban a determinar, casi con seguridad, que su creación se debió a un encargo (en Coello, Rojas Zorrilla y Vélez de Guevara, *El catalán Serrallonga*, en prensa). El éxito que debió de tener Prado con la representación de la pieza de Lope se repitió con la de Coello, Rojas y Vélez; la elección, pues, de este autor, no pudo ser meramente casual.

---

Torrellas—Maximiliano / Músicos—». Las grafías y la puntuación han sido modernizadas según las normas actuales de ortografía. Respecto a la identidad de los actores, véanse sus respectivas entradas en Ferrer [2008]. Sobre el autógrafo y la transmisión textual de esta obra, véase García González [2012].

21. Según Roviró [2006:37], un año antes de ser apresado Serrallonga existía una recompensa de 600 libras para quien lo entregara vivo y 300 muerto.

Las bases sentadas en estas «comedias de bandoleros» tempranas son una muestra más de lo fructífera que resultó la experimentación teatral realizada por Lope durante su primera etapa. Como ya señaló Joan Oleza [2001:11], en esta época, y en el ámbito histórico, Lope se interesó especialmente por los dramas de hechos particulares más que por los grandes episodios, pues le proporcionaban una «invención poco dada a dejarse sujetar, tanto en el aspecto teatral como en el ideológico», y le permitían moverse y expandirse por los más diversos géneros. El personaje del bandolero le aportó una nueva e interesante figura con la que experimentar y crear nuevas fórmulas que él y los dramaturgos posteriores supieron aprovechar y desarrollar con éxito.

## BIBLIOGRAFÍA

- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, «Pedro Carbonero y Lope de Vega: tradición y comedia», en *Homenaje a W. L. Fichter: estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, eds. A.D. Kossoff y J. Amor y Vázquez, Castalia, Madrid, 1971, pp. 59-70.
- BEUSTERIEN, John, ed., Lope de Vega, *El prodigio de Etiopía*, Mirabel Editorial, Vilagarcía de Arousa, 2005.
- COELLO, Antonio, Francisco ROJAS ZORRILLA, y Luis VÉLEZ DE GUEVARA, *El catalán Serrallonga*, ed. A. García González, en prensa.
- COTARELO Y MORI, Emilio, ed., Lope de Vega, *Antonio Roca*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición)*, Tipografía de la «Revista de Archivos», Madrid, 1917, vol. I, pp. 660-692.
- CRUZ, Antonio, ed., Mira de Amescua, *Nardo Antonio, bandolero*, en *Teatro completo*, coord. A. de la Granja, Universidad de Granada / Diputación de Granada, Granada, 2010, vol. X, pp. 455-546.
- DELPECH, François, «Pedro Carbonero: aspects mythiques et folkloriques de sa légende», en *El bandolero y su imagen en el Siglo de Oro*, ed. J.A. Martínez Comeche, Casa Velázquez / Universidad de la Sorbona / Edad de Oro / Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Madrid, 1989, pp. 107-121.
- DIXON, Victor, «El auténtico Antonio Roca de Lope», en *Homenaje a W. L. Fichter: estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, eds. A.D. Kossoff y J. Amor y Vázquez, Castalia, Madrid, 1971, pp. 175-188.
- DIXON, Victor, «Un género en germen: Antonio Roca de Lope y la comedia de bandoleros», *Edad de Oro cantabrigense. Actas del VII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, coords. A. Close y S. Fernández, AISO, Madrid, 2006, pp. 189-194.
- ELLIOT, John H., *El conde-duque de Olivares*, Crítica, Barcelona, 2004.
- FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), Reichenberger, Kassel, 2008.
- FUSTER, Joan, *El bandolerisme català: La llegenda*, Aymà, Barcelona, 1963.
- GARCÍA CÁRCCEL, Ricardo, «El bandolerismo catalán en el siglo XVII», en *El bandolero y su imagen en el Siglo de Oro*, ed. J. A. Martínez Comeche, Casa Velázquez / Universidad de la Sorbona / Edad de Oro / Universidad Internacional



- Menéndez Pelayo, Madrid, 1989, pp. 43-54.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Almudena, «Sobre la escritura en colaboración y la transmisión del texto de *El catalán Serrallonga*», *Criticón*, CXVI (2012), pp. 43-62.
- GARCÍA MARTÍN, Manuel, «Compañías y repertorios teatrales en la Salamanca áurea», *Praenstans labore Victor: homenaje al profesor Víctor García de la Concha*, coord. J. San José Lera, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2005, pp. 141-161.
- GONZÁLEZ, Lola, ed., Lope de Vega, *La serrana de la Vera*, en *Comedias de Lope de Vega, Parte VII*, coord. E. Di Pastena, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, Lleida, 2008, vol. III, pp. 1391-1519.
- GONZÁLEZ, Lola, «El motivo de la mujer vestida de hombre a la luz del *Arte nuevo de hacer comedias*. A propósito de *La serrana de la Vera*, de Lope de Vega», *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega: actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro: Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*, coords. G. Vega García-Luengos y H. Urzáiz Tortajada, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2010, pp. 545-552.
- GRANJA, Agustín de la, *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. J.M. Ruano de la Haza, Dovehouse Editions Canada, Ottawa, 1989, pp. 57-80.
- LA BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVII*, Gredos, Madrid, 1969.
- MARTÍNEZ COMECHE, Juan Antonio, «Tipología del bandolero en Lope de Vega», en *El bandolero y su imagen*, ed. J.A. Martínez Comeche, Casa Velázquez / Universidad de la Sorbona / Edad de Oro / Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Madrid, pp. 221-234.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre Lope de Vega*, vol. I, Aldus, Santander, 1949.
- MCGRADY, Donald, ed., Lope de Vega, *Antonio Roca*, Juan de la Cuesta, Newark, 2009.
- MCKENDRICK, Melveena, «The *bandolera* of Golden-Age drama: a symbol of feminist revolt», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLVI 1 (1969), pp. 1-20.
- MORLEY, Griswold y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968.

- OLEZA SIMÓ, Joan, «El primer Lope: un haz de diferencias», *Ínsula*, DCLVIII (2001), pp.12-14.
- PALACIOS, Emilio, «Guapos y bandoleros en el teatro del siglo XVIII: los temas y las formas de un género tradicional», *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, XVIII (1993), pp. 253-290.
- PARR, James A. y Lourdes ALBUIXECH, «Introducción», en Lope de Vega, *La serrana de la Vera*, eds. W.R. Manson y G. Peale, Juan de la Cuesta, Newark, 2002, pp. 17-40.
- PARKER, Alexander, «Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro», *Arbor*, XIII (1949), pp. 395-416.
- REGLÁ, Joan, «El bandolerismo en la Cataluña del Barroco», *Anuario de Historia Económica y Social*, I (1968), pp. 281-294.
- RENNERT, Hugo Albert, «Notes on the Chronology of the Spanish Drama, II», *The Modern Languages Review*, III (1908), pp. 43-55.
- ROVIRÓ I ALEMANY, Xavier, *Serrallonga, el bandoler llegendari català*, Farell, Sant Vicenç de Castellet, 2006, 3ª ed.
- TORRES, Xavier, *Els bandolers (s. XVI-XVII)*, Eumo, Vic, 1991.
- TORRES, Xavier, *Nyerros y Cadells: bàndols i bandolerisme a la Catalunya moderna (1590-1640)*, Quaderns Crema, Barcelona, 1993.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, «Solís, Bances y otros autores de la segunda mitad del siglo XVII», en *Historia del Teatro Español*, dir. J. Huerta Calvo, Gredos, Madrid, 2003, vol. I, pp. 1207-1242.
- VALLADARES REGUERO, Aurelio, «Bandolerismo y santidad femenina en el teatro del Siglo de Oro: La bandolera de Italia», en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*, *Actas del II coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua*, eds. J.A. Martínez Berbel y R. Castilla Pérez, Universidad de Granada, Granada, 1998, pp. 395-428.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Las dos bandoleras*, en *Doze comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores: segunda parte*, Gerónimo Margarit, Barcelona, 1630.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El amor bandolero*, en *Parte veinte y cuatro de las comedias del Fénix de España Lope de Vega y Carpio y las mejores que hasta ahora han salido*, Diego Dormer, Zaragoza, 1633.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El prodigio de Etiopía*, ed. J. Beusterien, Mirabel Editorial, Vilagarcía de Arousa, 2005.

- VEGA CARPIO, Lope de, *Antonio Roca*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición)*, Tipografía de la «Revista de Archivos», Madrid, 1917, vol. I, pp. 660-692.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*, ed. J. F. Montesinos, Centro de Estudios Históricos (Teatro antiguo español. Textos y estudios, 7), Madrid, 1929.